

Татјана ФИЛИПОВСКА

УДК: 72(453)

**ВЕНЕЦИЈА КАКО СЦЕНСКИ ПРОСТОР*****Крайќика содржина***

*Особеноста на Венеција почива на најмалку четири значајни фактори: единственоста и осигураноста, трговска моќ, Византиското наследство и кохезивната политичка и социјална структура со космополитски карактер. Секој од нив игра улога во формирањето на визуелниот свет на Венецијанците и во еволуцијата на Венециската естетика.*

*Единствената политичка ситуација на градој била често споменувана како доказ за неговото божествено потекло. Сосема отсечена од којното до средината на 19 век, кога бил создаден настил, Венеција била достајна единствено од вода. Визуелниот ефект од ирисирањето е прилично различен од влегувањето во другите „обични“ градови, каде се минува низ предградие, постоа се влегува преку градските порти и по улиците истајено се доаѓа до централното градско јадро. Венеција, за разлика од нив се доживува прво како панорама, а потоа, движејќи се по вода, политички стигнува директно во срцејто на градој. Тоа е без сомнение архиепископскиот комплекс околу Пјаца Св. Марко. Формалниот влез во Венеција води преку Пјацетата, опкружена со Катедралата Св. Марко (заштитник на Серенисима), Дуждевата Палата и други владини згради. Оваа целина, водена по скалата Моло (ирисаниите) – Сајна Кула, е моќен центар на политичкиот, правниот, религиозниот и церемонијален живот. Создаван со векови, а обновен од Јакопо Сансовино во 16 столетието, овој дел на Венеција дефинитивно стана еден од најрејознајливите сценски простори во светот, место каде се изразуваат сјајните празници, дочеци, јубилеи и познатите Венециски карневал.*

**Клучни зборови:** ВЕНЕЦИЈА, ПЈАЦА, ПЈАЦЕТА, СВ. МАРКО, ДУЖДЕВА ПАЛАТА, СЦЕНА, ЦЕРЕМОНИЈА

Венеција многу рано и уште поистакнато од другите италијански градови се претстави како идеален *palcoscenico* за најразлични јавни случувања со препознатливи локации на плоштадите, по Големиот

Канал (Kanal Grande) или Каналот на Џудека (Canale della Giudecca), а особено со сценографски поставените колонади на Моло и лагунарното огледало, каде Бученторо ( Bucentoro, дуждевиот брод) и бројни други пловечки објекти ѝ даваат на глетката единствен венециски карактер. Без инсистирање на античката традиција, која отсутствува во градот, но не и во регионот, ритуалното користење на јавниот простор, се разбира, потекнува многу порано од истакнатите ренесансни манифестации.<sup>1</sup> (Р. Џ. Инџерсол (Ingersoll, 1989: 23) Она што се случува на градскиот простор, дефиниран како јавен, во текот на Ренесансата и потоа до пропаѓањето на Републиката, е всушност последица на многу стариот обичај за користење на ритуалот и архитектурата како средства за зацврстување на општествениот идентитет и политичката моќ. Тоа значи дека и самата архитектура на клучните позиции во градот добива своевидно идеолошко значење, или едноставно архитектурата и ликовните уметности заедно преку проекцијата на урбаните ритуали промовираат одредена идеологија. Ефимерноста на ритуалот, односно церемонијата е неразделива од архитектонската рамка во која тој (таа) се одвива. Само спојот на ефемерното и архитектонско проектирање може да го одреди значењето и моќта на сликата што притоа настанува.

Секоја дискусија за сценографското користење на јавниот простор започнува со фактот дека и самото користење на тој простор е јавно и дека на различните градски сценски простори може да има или да нема публика, што е фактор кој условува постоење на спектакл, без оглед на тоа дали тој се базира на религиозни, економски, политички или пак културни манифестации на заедницата или некои нејзини сегменти. Кога станува збор за таквиот простор во лагуните на

<sup>1</sup> R. J. Ingersoll, *The Ritual use of Public Space in Renaissance Rome*, Dissertation, Univ. of California, Berkley, 1989, 23; види R. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, 1981; Религиозните и секуларни ритуали во Рим, на пример, за време на 15 и 16 век биле исто така продолжување на традицијата, која од времето на папата Никола V е обележана со импресивно урбано планирање и архитектонско-градежни активности во насока на сценографско утврдување како поставка за потребите на истите (правите улици како Borgo Nuovo, осмислените плоштади како Campidoglio, импозантни фасади како Пал. Farnese). Римските Императорски објекти, како триумфални арки, Пантеонот, тврдината Sant' Angelo и др. секако претставувале постоечки водечки контури за ренесансната урбана сценографија, вклопувајќи се не само во потврдување на политичкиот имиџ, туку и адаптирајќи се на христијанските потреби во папската престолнина, која повеќе од еден милениум била цел на ацилак.

Венеција, треба да се истакне дека е суштествено тоа што таквите места се секогаш на отворено: места создадени или адаптирани да претставуваат сцена, но речиси во ниеден случај затворени и уште помалку конструирани да ги затвораат на единствен начин пречистените волумени на претставите. Терминот „претстава“, секако алудира на театарскиот карактер на церемониите, односно ритуалите кои се изведувале по одредено сценарио на отворено, иако дел од настанот бил секогаш резервиран за репрезентативни јавни затворени простори, кои најчесто не се театри и каде нема пристап целата заедница, туку помал или поголем број од релевантните протагонисти на самиот ритуал.

Очигледно е дека сценографското користење на јавните простори е една од инкарнациите, еден од инструментите на митот за Венеција. Митот ја претвора сликата во политичка пропаганда, која се потпира на реални факти и ефективни чувства. Од типолошки и морфолошки аспект на сценографското користење на јавниот градски простор треба да се подвлече неговиот структурален карактер, артикулиран на начин соодветен на различните класи и функционален во зависност од нивната улога. Како што урбанистичката реалност на градот е обединувачка основа во која се испишуваат различни сценски места или сценски оски, така општествениот организам симболично и експресивно се распоредува во сценски акции зависно од групите кои го определуваат. Венецијанецот притоа не може да биде само посматрач: експлозијата на енергија, чувството за парадност, задоволството од спектаклот и богатата трпеза, раздраганоста од празнувањето и игрите, води кон единство и помирување на општественото ткиво, екстатично и обединето во различните сценски манифестации. Секој е актер и посматрач истовремено во претставите во градот-сцена, чиј протагонист е граѓанството.

Фиксните урбанистички елементи не можеле да бидат одвоени од провизорните сцени и разни направи-машини, како и од луѓето, групи и поединци, кои ги опслужувале. Глото на плоштадите и водата во базените и каналите, фасадите на градбите, мостовите, прават единство со декорациите, музиката, животните, маските и свечените поворки. Покрај раздвиженоста и разнобојноста на различните јавни егзибиции, можат точно да се одредат местата конституционално резервирани за одреден ритуал, или пак просторите кон кои гравитира

речиси секој спектакл, исто толку прецизно како што се одредени улогите на секоја општествена и економска група.

Венециската празнична „претстава“ практично е одредена од тројната особеност на амбиентот: топографската, архитектонската и социјалната. „Сликата“ за која станува збор е всушност една комплексна проекција на лагунарната реалност, колку што е во истовреме креација и автоконтемпација, една манифестација на до детали регулираниот колективен живот.<sup>2</sup> (А. Тененти (Tenenti, 1976: 23)

Цела Венеција е парадокс, инверзија, илузија. Парадоксален е обидот на првите жители на лагуните да основаат град на серија мали островчиња со каллив и песочен терен и амбиент кој нуди скромни, поточно тешки услови за преживување. Сепак, наспроти вака неповолните и речиси нездрави карактеристики на самата основа, невозможното стана стварност, претворајќи ги мааните во предности и создавајќи една од најуникатните и најпрепознатливи градски населби во историјата на човештвото. Венеција впрочем растела и се развивала во просперитет долго низ вековите. Покрај објективните проблеми, предизвикани од конфигурацијата на тлото и разорувачката моќ на водата, таа и натаму опстојува, сега како предмет на грижата на целото општество, а и светот, претставувајќи непроценливо и единствено културно наследство.<sup>3</sup> К. Бек ( Bek, 1998: 106-110)

Венеција се простира на средишниот дел на лагуните на севрозападниот агол на Јадранското море. Таму водата е мирна, не многу длабока, но изложена на раст и повлекување на многу снажни плими. Од мочварното пространство изникнуват повеќе острови (Мурано, Бурано, Торчело и други), како и една група од шеесетина мали острови, позната како Риалто. Едвај надвишувајќи ја водата, тие гравитираат околу меандрите на некогашната река – Големиот канал (Canal Grande), чив двоен свиок го дели градот на два дела.

Отежнатиот пристап до ова место, каде низ каналите може да се движи само со чамци, во голема мера придонесувало кон обез-

<sup>2</sup> Tenenti, A., „L'Uso scenografico degli spazi pubblici: 1490-1580“, in *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di studi, Venezia, 1976, 23.

<sup>3</sup> Bek, K., *Istoriја Venecije*, (prevel od francuski Nikola Bertolino), XX век, Beograd, 1998, 106-110.

бедување сигурност на инаку отворениот простор. Оддалечена пристојно од копното, Венеција избегнала многу освојувачки походи и ја осигурала својата независност. Ориентирани кон морето, нејзините жители опстанувале од вадењето сол, риболовот и трговијата, а начинот на живот и тешкотиите со кои се судирале кај нив го развива претприемачкиот дух, но и духот на заедништво и патриотизам.<sup>4</sup> (К. Бек (Bek, 1998: 7)

Хроничарот Марин Санудо (M. Sanudo, 1466- 1536), делејќи го восхитот на своите сограѓани за необичните аспекти на градот, истакнал дека тој настанал „повеќе по божја воља, отколку по човечка“.<sup>5</sup> (П. Ф. Браун (Brown, 1997: 16, 17) Самото природно окружување станало моќен извор на милостиви знаци. Девствениот и ненасилен статус на Венеција се потпира на нејзината лагунарна отвореност. Опкружена со островски цркви и манастири, неа не ѝ биле потребни сидини како на другите современи градови, додека природната врска со морето значи и предиспозиција за доминацијата што ќе ја оствари на воен и економски план, користејќи ги токму трансјадранските комуникации. Треба дури да се истакне дека сигурната позиција на Венеција значела многу и за воспоставување на богата уметничка традиција, која обезбедена од воени и пљачкашки походи, останала сочувана во непроценливата културна ризница на Серенисима (Serenissima, значи Венеција, прев. Најведра). Во X век опсегот на Венеција бил ограничен на: областа Ријалто (од *rivus altus*, лат., што значи висок брег), која во тоа време не ги опфаќа населбите од другата страна на Големиот канал, туку само оние, на кои одговараат денешните „сестиере“, Сан Марко и еден дел на сестиере Кастело – омеѓена со каналите Џудека и Мурано, со Големиот канал по средината.<sup>6</sup> Покрај неколкуте цркви и капели, тука паѓа во очи дуждевата палата во облик на тврдина и мноштво на куќи збиени

<sup>4</sup> *ibid.*, 7.

<sup>5</sup> P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 16, 17, fig. 5 – перспективниот план на Венеција и лагуната од Исоларио ди Бенедето Бордоне (Isolario di Benedetto Bordone, дрворез 23x33 cm од 1528) од Museo Civico Correr во Венеција нуди јасна претстава за положбата на градот и неговите природни „бедеми“.

<sup>6</sup> *Sestiere* значи „шести дел“; така бил нарекуван секој од шесте делови на кои некогаш биле поделени градовите во Италија. Венеција и денес ја задржала таквата поделба. Три *сестиери* биле од едната страна на Големиот канал: Сан Марко, Кастело и Канарецо; а три од другата негова страна: Санта Кроче, Сан Поло и Дорсодуро.

една во друга, кои некогаш имале и градина. Без оглед на тоа што повеќето тогашни градби биле од дрво, во нив понекогаш биле вградувани цврсти архитектонски елементи со потекло од Читанова, Маламоко, Торчело и други места. Иако седиште на бискупот и значајно трговско средште во IX век, во десетото столетие Торчело опаѓа во корист на растечкиот центар – Венеција. Црквата Сан Пјетро во Кастело (San Pietro in Castello) на источниот крај на Венеција ја добила улогата на религиозен центар, бискупско седиште, а од 1451 година, кога титулата на патријархот била пренесена тука од Градо, станала и седиште на патријархат, кое ќе биде префрлено во Св. Марко во 1807, по падот на Републиката.<sup>7</sup> (А. Зорзи (Zorzi, 1983: 77) Уште првите скромни двоспратни куќи со лесна конструкција, слично како подоцнежните, имале два влеза, еден од градината, а друг кон кој се пристапува директно од вода. Како и останатите средновековни гадови, Венеција не е поделена просторно според богатството. Патрициските палати и скромните занаетчиски и работнички куќи опстојуваат едни покрај други, сочинувајќи го органското единство на градот, иако во некои негови делови единствено биле градени низови на куќи за обичните луѓе, како морнарите (Кастело).

Во 1105 и 1106 година градот на лагуните страдал во два големи пожари, а во 1116 од силен земјотрес, по што бил обновен со поголема примена на тула и истарски камен, особено при изградбата на позначајните објекти. Единствениот начин да се постават цврсти темели во калливата подлога било правењето на платформа од збиени дрвени трупци, вертикално набиени во мекото тло. Овој начин на градење бил развиван во лагуната од IX век и иако подразбирал макотрпен процес, се покажал како успешен. Впрочем постојат стари темели сочувани речиси илјада години, а традицијата на „наколни градби“ во Венеција продолжила и во XX век.<sup>8</sup> (Zorzi, 1983: 82, 83; Ц. Ц. Норвич (Norwich, 1983: 17)

Средиштето на градот, кое го носи името на патронот на катедралата – Св. Марко, во овој период станало место на инвестиции и

<sup>7</sup> A. Zorzi, *Venice 697-1797, City-Republic-Empire*, Milan 1983, 77.

<sup>8</sup> *ibid.*, 82, 83 и J. J. Norwich, *A History of Venice*, England, 1983,17; Дури и колосалната градба како Салуте на Лонгена, изградена меѓу 1630 и 1687 година на крајот на Дорсадуро (самото име означува дека бил најцврст од островите на Ријалто), почива на мноштво трупци (1 156 627 по еден запис).

вложувања и сè повеќе добива на цена и значење како трговско-административно средиште. Со шеесет цркви, многу куќи, градини и лозја сред мочварното окружување во самото срце на градот, разбирливо уште во дванаесеттото столетие Венеција претставувала населба со необичен изглед. „Потчинета само на бога“ (по анонимната хроника со наслов *De Veneta Pace*), „Венеција, издвоена, опкружена со вода, престолнина на држава која се протега на двата брега на Јадранското Море, сигурно во очите на папата и царот изгледала како идеално место за една дипломатска конференција; во тоа несомнено извесна улога играла привлечноста на местото кое уште тогаш оставало најголем впечаток како финансиски и трговски центар.“<sup>9</sup> (Bek, 1998: 25, 28) Откако за време на дуждот Доменико Моросини (Domenico Morosini, 1147-1156) била завршена камбанаријата на црквата Св. Марко, новиот изглед на плоштадот Св. Марко и Пјацета (*Piazzetta*) до крајот на 12. век се должел на посебните залагања на дуждот Себастиано Сиани (Ziani) да дојде до комплетно проширување на просторот, за кој инсистирал да биде окружен со објекти со надсведени тремови на фасадите свртени кон плоштадот, односно со арки и колонади. Веројатно е дека се правеле подготовки за пречекот на Барбароса (Barbarosa), кој во неверојатно свечена церемонија, токму пред базиликата, се поклонил пред Папата, во амбиент многу сличен на денешниот. Во времето на дуждот Сиани (Ziani) биле поставени и столбовите близу брегот, донесени од Витале Микјел (Vitale Michiel) по неговиот несреќен потфат на Исток.<sup>10</sup> (Ц. Норвич (Norwich, 1983: 117, 118) Кај Ријалто, каде папата Александар III посветил

<sup>9</sup> К. Век, *op. cit.*, 25, 28. Откако војската на северноиталијанските градови ги поразила царските трупи кај Лењано во 1177 година, Венеција станала вистински добитник на преговорите до кои дошло меѓу спротивставените страни. До помирување на папата и царот дошло во црквата Св. Марко истата година со потчинување на суверенот. Мирот кој бил склучен со низ величествени церемонии, го означил местото на Венеција кое ќе и припаѓа во иднина во Италија, но и во светот.

<sup>10</sup> J. J. Norwich, *op. cit.*, 117-118; Бил тргнат стариот ѕид на Пиетро Трибуно, кој го блокирал приодот кон морето повеќе од 300 години за да се постават двата од трите антички столба кои ги донел Микјел. Третиот паднал при истоварувањето во водата на Моло и се уште се наоѓа таму. По неколкуте неуспешни обиди да се постават столбовите во исправена положба, младиот венецијански инженер Barattieri успеал тоа да го постигне. Подоцна на нив биле поставени фигурите на Лавот (Св. Марко) и на Св Теодор, двата заштитници на градот. Владата брзо потоа се залижила на истото место да се постави бесилка за јавни егзекуции.

три цркви, се сместиле многубројни продавници и уред за контрола на мери, а на Големиот канал се појавил првиот мост, поставен на чамци, за да се овозможи негово отварање и пропуштање на бродови со голема тонажа.<sup>11</sup> (А. Зорзи (Zorzi, 1983:76)

Денес не е сочувано ништо од првобитната дуждева палата, чија масивна конструкција оддавала изглед на тврдина со аголни кули и подвижни мостови. Зад палатата кон исток се протегала првобитната црква и манастир Св. Захарија, инаку контрастен извонреден примерок на византиската архитектура, која како многу други венециски цркви, била подоцна често преизградувана или обновувана.<sup>12</sup> (Norwich, 1983: 27) Иако самиот изглед на градбите од овој период (IX век) бил повеќекратно менуван, објектите тогаш проектирани одиграле значајна улога како елементи кои му даваат основен смер на натамошниот плански развој на градот, а бездруго ја сочувале својата функција и симболично значење за јавниот живот на градот.

Базиликата Св. Марко, обновена во 1063, претставува убав пример на византиската архитектура во Венеција. Изградена по план со облик на грчки крст со пет куполи и носена на големи столбови кои се поврзани со лази, таа експонира видлива предност на оската на главниот брод, при што е почитувана раскошноста на просторната концепција.<sup>13</sup> (Ц. Романели (Romanelli, 1997, vol. 1:62) Иако завршена во 1096, зданието сè уште не било обложено со мермер; готичките забати на фасадата потекнуваат од XV век, а украсувањето ќе биде продолжено до XIX столетие. Изборот на византиски архетип ја означувал посебноста на односите меѓу Византија и Венеција Република, но со тоа била исто така нагласена посебноста и идентитетот на Републиката во однос на германската и римската власт.<sup>14</sup> (П. Ф. Браун (Brown, 1997: 15)

Завземањето на Цариград во 1204 година не останало без последици по венециската уметност, која се обидуvalа да најде излез од

<sup>11</sup> A. Zorzi, *op. cit.*, 76 fig. 1

<sup>12</sup> San Zaccaria била изградена за да ги смести моштите на таткото на Св. Јован Крстител, подарок од Византискиот Император Лео V Ерменецот, како гест на пријателство и добра воља. Извесно е дека тој и го финансирал градењето на објектот, како што и е веројатно дека испратил од Константинопол архитекти и градители. J. J. Norwich, *op. cit.*, 27

<sup>13</sup> G. Romanelli, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1, Köln 1997, 62

<sup>14</sup> P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 15



својата двојна припадност на Исток и на Запад. Голема количина уметнички дела тогаш пристигнале со пленот на победниците, давајќи потстрек за создавање на домашни работилници потчинети на *maniera greca*. Истовремено обраќајќи се кон континентот, Венеција ги дочекала четирите бронзени коњи и ги поставила како украс на фасадата на катедралата, чиј средишен портал бил декориран со романичките скулптури на Антелами.<sup>15</sup> (Romanelli, 1997, 1: 15-17)

Економскиот развој, како и желбата на патрициите да го покажат својот успех, довеле до изградба на луксузни и големи стамбени зданија-палати или *cà* (од *casa*), како што било нагласено пред нивното име. Заради нивната положба било неопходно да им се обезбеди пристап од каналите, при што градските потреби налагале приземјето да биде најчесто користено за трговски потреби, а спратот за живеење.

Во XIV век, согласно со поголемото приближување на Венеција кон европскиот запад, доаѓало до ширење на готичкиот стил во градот, и тоа неговата цветна варијанта, која ја надополнува, синтетизира и модифицира постоечката визуелна култура на *Serenissima*. Готичката уметност во венециски услови најавтентично се манифестира на дужевата палата – резиденција на шефот на државата, но и седиште на главните управни и судски тела. Дело на мајстори од Ломбардија, Тоскана и Венеција (Џовани Бон ок. 1360-1442 и неговиот син Бартоломео-1464 умрел), палатата била започната 1340 покрај брегот во денешниот облик, но со помали димензии, за подоцна да стане навистина импозантен архитектонски комплекс, секако со Своникот и Катедралата, најпрепознатлив елемент на градот, воедно најексплоатиран како сликарски фон.<sup>16</sup> (Бек, 59, 60; Зорзи, 42, 43)

Во низот препознатливи готички градби кои придонесуваат за оригиналниот изглед на Венеција спаѓа и Златната Куќа (*Cà d'Oro*, 1424-1434), која претставува убав примерок на приватна палата од XV век. Столпчињата на прозорците биле во суштина превземени од романичката уметност, како и полукружниот лак на порталот и аголните пиласстри; исклесаните елементи на првиот и вториот кат припаѓаат на готичкиот стил; прозорските лаци пак, декоративната кренелура,

<sup>15</sup> G. Romanelli, *op. cit.*, vol.1,15-17; види на стр. 18 натаму во текстот!

<sup>16</sup> Giovanni Bon (о. 1360-1442) и неговиот син Bartolomeo (умрел во 1464) и да напишам нешто или да го споменам проширувањето во 1422; Bek, *op. cit.*, 59-60; Zorzi, 42, 43.

полихромната мермерна и златна подлога се влијание од ориенталната уметност.<sup>17</sup> Веќе кон средината на столетието е забележлива учестеноста на класичните форми, какви можат да се видат на палатата Фоскари, изградена 1452.

Ренесансниот архитектонски модел делумно доцни во Венеција, но новите импулси испратени од Алберти, а потоа и Браманте, сепак стигнуваат до градот на лагуните. Главен протагонист на овие промени бил Мауро Кодуси (Mauro Codussi, околу 1440-1504), по потекло од Бергамо. За време на триесетгодишната активност во лагунарниот амбиент, може да се каже дека тој од темел го обновил венецискиот архитектонски израз.<sup>18</sup> (Е. Бјуки, С. Пилинг (Bjucchi, Pilling, 2002: 10.3-10.4) Докажувајќи го својот единствен талент на венециска интерпретација на Ренесансните принципи со проектирањето на црквата Сан Микеле (San Michele) на Изола (Isola), тој бил ангажиран да ја доврши црквата Св. Захарија (која дуждот ја посетувал секој велигденски понеделник) и горниот дел од фасадата на Scuola Grande di San Marco во Castello, а и да учествува во реновирањето на Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Неговата работа на венециските палати била исто така експонирана, особено имајќи ги во предвид прекрасните градби покрај Големиот канал Palazzo Lando-Corner-Spinelli и Palazzo Loredan-Vendramin-Calergi (која се смета за негово ремек-дело). Кодуси често работи покрај Пјетро Ломбардо, па се случува да се мешаат нивните остварувања.<sup>19</sup> (Ц. Романели (Romanelli, vol.1, 1997: 204-209).

Всушност архитектурата и урбанизмот во Венеција доживеале два блескави моменти во XVI век: првиот го следиме меѓу 1527 и 1560; вториот меѓу 1560 и 1580. „Одговорни“ за случувањата на овој план и за натамошното вообличување на градот биле Јакопо Сансовино (J. Sansovino) и потоа неговиот наследник Андреа Паладио (A. Palladio). Се разбира постоела соодветна клима во градот, политичка спремност архитектонски да се одговори на духот на времето во услови на уметнички процвет во речиси сите области (сликарство, книжевност),

<sup>17</sup> Името го добила по златната подлога (оплата) денес, отстранета.

<sup>18</sup> E. Bjucchi, S. Pilling, *Venice, an architectural guide*, London 2002, 10.3-10.4 и fig.: 2.29, 4.9, 3. 16, 3. 20, 3.33, 5.33.

<sup>19</sup> G. Romanelli, *op. cit.*, vol.1, 204-209

но и сјаен имиц, кој Венеција успешно го одржува во светски рамки.<sup>20</sup>

Откако во 1523 година бил избран за дужд, Андреа Грити (A. Gritti) имал амбиција од Венеција да направи нов Рим. Без оглед што бил единствен голем италијански град без римско минато, во градот на лагуните се создавал нов класицизам. Грабежот на Рим во 1527 година бил причина за миграција на многу уметници и причина што меѓу останатите во Венеција се нашле Сансовино (1486-1570) и Санмикели (M. Sanmicheli). Првиот ќе владее со венецијанската архитектура повеќе од четириесет години. Тој ја довршил Старата Прокуратора (Procuratie vecchie), ги обновил базиликата и камбанаријата (campanile), ја изградил Ковницата (Zecca), Лоцата (Logetta) и библиотеката Св. Марко (Libreria Marciana) и ја претворил Пјацета (Piazzetta) во единствен простор, оивичен од двете страни со портици.<sup>21</sup> (Ц. Романели, (Romanelli, 1997, вол.1: 316-339) Покрај јавните градби, Сансовино учествува во подигањето на значајни сакрални, приватни и стопански објекти: црквата Santa Maria Gloriosa dei Frari, Palazzo Comer della Ca` Grande, Palazzo Dolfin-Manin, Fabbriche Nuove, Ca` di Dio и други. Микеле Санмикели (1484-1559) во 1535. бил наименуван во инженер на лагуната, одговорен за воената архитектура и фортификациите на Арсеналот (Бродогадилиштето) и на медитеранските поседи на Венеција (Крф, Крит и Кипар). Како негови значајни цивилни остварување се издвојуваат величествената палата Гримани (Grimani) на Големиот канал и палатата со строг и едноставен изглед подигната за семејството Корнер (Comer) во Сан Поло (San Polo).<sup>22</sup>

Паладио (1508-1580) станал архитект на Републиката во 1570, добивајќи прилика да го вгради класицизмот во низа интересни јавни и приватни објекти. Кај црквите Сан Џорџо Маџоре (San Giorgio Maggiore) и онаа на Спасителот (Redentore), тој успева да ја усклади структурата

<sup>20</sup> Успешно и покрај сите искушенија, успеси и падови на економски и воен план, а Венеција губи и дел од своите поседи во средоземјето, судрувајќи се со се помоќната турска флота. Сепак во 1571 во сојузништво со Шпанија и папската држава, под христијанско знаме, Венеција ќе ја однесе многу славената победа над Турците кај Лепант, но бргу потоа страшна епидемија на колера (1575-1577) ќе однесе 50 000 животи, меѓу кои и сликарот Тицијан. Во 1577, исполнувајќи го изрчениот завет, дуждот ги поставил темелите на црквата на Спасителот, за која дал нацрт Паладио- осветена во 1592.

<sup>21</sup> G. Romanelli, *op. cit.*, vol.1, 316-339

<sup>22</sup> E. Biocchi, S. Pilling, Venice, *op. cit.*, fig. 5.40.

на антички храм со тробродната структура на христијанска црква.<sup>23</sup> (Романели, 1997, вол. 1, 350-355) Овие две цркви заедно со Цителе (Zitelle), ја комплетираат триделната лагунска панорама на Паладио, овозможувајќи единствен поглед од клучните позиции, при што Реденторе најмногу доаѓа до израз виден од Сатере (Zattere). Клиентелата ја сочинувале богати патриции, за чии потреби Паладио креирал вили во природа, какви што се оние на бреговите на Брента, со фасади налик на античките храмови. Овде доаѓа до израз само една компонента на неговиот единствен талент – да ја прилагоди антиката на формите на современото живеење, што несомнено ќе претставува патоказ кон европскиот неокласицизам во XVIII век.

Поддржуван од современите интелектуалци и политичари, Паладио всушност успешно ја исполни архитектонската реализација на римскиот сон за *renovatio imperii* токму во изгледот на Венеција. Визуелното динамично доловување на новиот архитектонски изглед на градот во неговата лагунарна поставеност, според документите на историската картографија, е во функција на репрезентативно себепретставување преку сопствената моќ, што е содржано во основата на митот за Венеција.<sup>24</sup> (Л. Пупи (Puppi, 1980: 29) Паладиевото учество во создавањето на сценографскиот апарат за дочекот на францускиот владетел Анри III Валоа (Valois) совршено се вклопува во императорскиот утописки имиџ на *Serenissima*, во чие создавање учествувал рамноправно Сансовино, удирајќи ги темелите на нејзиниот *forum publicum*.<sup>25</sup> (Ц. Романели (Romanelli, 1980: 89-103) Притоа во спознавањето на еден од најспектакуларните урбани мисансцени доаѓа до израз улогата на неговите различни делови: Пјацета-Сан

<sup>23</sup> *ibid.*, 5.46, 8.2; G Romanelli, *op. cit.*, vol. 1, 350-355

San Giorgio Maggiore е комплекс кој вклучува манастир составен од клостри, во чија изведба подоцна учествувал Baldassare Longhena, надоврзувајќи се на работата на Џовани Буора (Giovanni Buora) од 1517. На денот на Св. Стефан секоја година дуждот со својата поворка ја посетувал црквата. Реденторе пак била завршена од да Понте во 1580, како вотивна црква по одлуката на Сенатот после колерата од 1575-76 година. На празникот кој се слави на третата недела на Јули, дуждот преминува до црквата на мост од чамци, а потоа се приредува спектакуларно прославување. Види ја фуснота 20!

<sup>24</sup> L. Puppi, „Palladio e Venezia, Premessa alla mostra ed a catalogo“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, exp. Cat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano 1980, 9

<sup>25</sup> G. Romanelli, „Il forum publicum e le ‘cerniere’ architettoniche del Sansovino“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, exp. Cat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano 1980, 89-103.

Марко-Моло е местото за глорификација, Риалто – е пунктот за работа, додека Арсеналот е локацијата на која Републиката ги сокрива своите амбициозни планови.<sup>26</sup> (М. Тафури (Тафури, 1980: 16-37) Елемент на поврзување меѓу сценографијата на *urbis perennis* и вистинскиот град на трговијата е саатната кула – *torre dell'orologio*, симбол на техниката и хуманизмот, кој е во кореспонденција со динамичната реалност на Венеција. Таканареченото Сансовиново подрачје на Пјацета, сочинето од *Libreria*, *Loggieta* и *Zessa*, означува нов архитектонски јазик, театарски одреден да се усогласува со сведоштвата од различни епохи, кои заедно го создаваат венецискиот *Teatrum historiae*.

Просторот на Пјаца и Пјацета Св. Марко со споменатите, денес добро препознатливи објекти, го претставуваат најрепрезентативниот, најпространот и најоригиналниот сценографски простор на Венеција, кој од деветиот век го манифестира своето моќно политичко и спиритуелно значење за Венецијанската Република. Тоа е срцето на градот избрано заради цврстината на теренот и доволната длабочина на морскиот базен, погоден за пристаниште. Ова единствено парче на градски пејсаж, на кое му се восхитуваат посетителите на Венеција од времето на ренесансата до денес, предизвикува внимание со прекрасните фасади и архитектонски елементи, кои се дел од венецијанската историја, или поточно пунктови каде таа се создавала. Драмата и моќта на ова место биле особено консолидирани во 14. век со реконструкцијата и зголемувањето на *Palazzo Ducale* и потоа во 16. век заокружени со Библиотеката Марчана од спротивната страна на палатата (сл. 1).

Традиционално сите посетители доаѓале во градот, приобѓајќи од море, односно навлегувајќи од јадранското море, преку насочувачкиот канал низ природните бариери на Лидо до Моло, што не е случај денес, бидејќи најголемиот број туристи доаѓаат преку Големиот канал. Приодот од Моло до Пјацета бил и формално обележан со „порта“, поточно два столба на чив врв се поставени статуите на светците заштитници на градот, Св Теодор и Св. Марко, што значи дека патникот влегува директно во главното градско јадро. Тоа е причината

<sup>26</sup> Manfredo Tafuri, „ ‘Sapienza di Stato’ e ‘atti mancati’: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, exp. Cat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano 1980, 16-37.

поради која Венеција се доживува пред сè панорамски, иако таму нештата никогаш не се тоа што на прв поглед изгледаат. Природната поставеност и приодот кон контурите на градот од вода овозможува лесно слизнување од реалното во фиктивното. Не е повеќе тајна дека боите, па и цврстите облици вибрираат на хоризонтот поради постојано променливата атмосфера, која е зависна од рефлектирањето на светлината од водената површина и испарувањата. Импресивните ефекти од овој феномен извесно ја оправдуваат преокупацијата на венецијанските сликари со пејсажот, особено градскиот пејсаж, во прво време како начин за артикулација на многу вотивни слики.

Натаму од Моло, дивергентното затварање на Пјацета го води окото кон самата Пјаца со влез врамен со своникот и јужната фасада на Сан Марко. Оваа фасада е всушност видлива од Лагуната и токму затоа е најбогато декорирана.<sup>27</sup> (Е. Бјуки, С. Пилинг (Bucchi, Pilling, 2002: 5.15) Тоа вклучува империјална скулптура на четирите тетрарси (tetrarchs) и два слободно поставени столба украдени од Акре (Acire). Оската на оваа глетка минува низ перспективниот фокус, кој се наоѓа точно на позицијата на градскиот часовник од доцниот 15. век, дело на Мауро Кодуси, инаку влез во главната трговска улица што води до Ријалто (сл. 2). Станува збор за клучната позиција со архитектонска драма во функција на официјално „лице“ на Републиката пред светот, а не за релативно статичната глетка на базиликата од Пјаца, која честопати има третман на најинспиративна.

Наспроти Пјацета, Пјаца игра, пред сè, спиритуелна улога за државата, прилагодена на прокураторите, кои биле назначени директно од дуждот како одговорни за управувањето со базиликата и нејзината ризница. *Procuratie Vecchie* долж северната страна на Пјаца претставува нивно седиште, кое денес наместо изгледот на стариот објект од 12. век, ги носи карактеристиките добиени со Сансовиновата обнова од Чинквеченто (*Cinquecento*, значи 16. век). Нивната јужна фасада широко се отвора кон Базиликата Св. Марко, изолирајќи ја на некој начин Камбанаријата (*Campanile*), со новата лоца околу основата. Винченцо Скамоци (*V. Scamozzi*) и неговиот наследник-Балдасаре Лонгена (*B. Longhena*) по смртта на Сансовино ќе ја завршат реализацијата на неговиот „римски сон“ и ќе го комплетираат планот на

<sup>27</sup> E. Bucchi, S. Pilling, Venice, *An architectural guide*, London 2002, 5. 15.

Пјаца, опкружена со монументалната структура на Новата Прокуратора (Procuratie Nuove), единствено зголемувајќи ги димензиите на Библиотеката Marciana (сл. 3).<sup>28</sup> (Biucchi, Pilling, 2002, 5.16)

Во кабинетот за цртежи на Галеријата Уфици во Фиренца се чува еден цртеж на Себастиано Серлио, кој како театарска сценографија ја претставува ситуацијата на Пјаца пред обновата во 16. век. Станува збор за фронтална глетка прикажана перспективно, со перспективен пресек во влезот на саатната кула (torre dell'Orologio), кон кој водат и квадратните полиња на поплочениот плоштад. Живиот интерес за класичниот театар во Венеција и сценографската креација на Серлио наведуваат на јасното препознавање и третманот на овој клучен дел на градското јадро. Тој претставува кулминативна точка со препознатливи одлики, каде државата ја манифестира својата моќ. Оттука намерата да се реновира токму овој простор како урбана структура – срце на венециската власт и со симболично значење вградено во митот за Венеција.<sup>29</sup> (Ц. Романели (Romanelli, 1980, 95, 96) Цртежот ја потврдува важноста на Кодуси за перспективната координација дефинирана со Procuratie vecchie и саатната кула, бидејќи тие, во обединувачка зависност од овде присутните готички и византиски градби, создаваат еден вид визуелен канал кој ги поврзува плоштадот со базенот Св. Марко преку просцениумот од двете колони, наметнувајќи го авторитетот на Пјаца (сл. 4).

Сансовиновото разбирање на Римските гадителски принципи и митологија ќе произведат ремек-дело во Библиотеката Марчана, чија силно хоризонтална фасада со непрекинат низ од колони во два стила-Јонски над Дорски, гледа на Дуждевата палата. Вештината во адаптирањето на Витрувијевските принципи, еднакво колку и скапоцената книжна збирка на Кардиналот Бесарион (Bessarion, 1396-1472) или пак Петраркината библиотека, оставена на државата во 14. век (иако веднаш потоа срамно одречена оставштина), ја слават Републиката како хуманистичко средиште.

Најпрепознатливата венециска фасада сепак е онаа на Дуждевата Палата, било видена од Пјацета или од Моло (пристаништето).

<sup>28</sup> *ibid.*, 5.16.

<sup>29</sup> G. Romanelli, „Il forum publicum e le ‘cerniere’ architettoniche del Sansovino“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, exp. Cat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano 1980, 95-96, fig. 61; Sebastiano Serlio, *Prospettica scenografica*, Inchiostro, 62,5 x 81,1 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni (Arch. 5282 A).

Станува збор за најголемата муниципална зграда во градот, градена со векови, за да ја претставува сржта на државата, со седиштето на владата, дужевите апартмани и собирните простории на телата на магистратите, меѓу кои најважна била Салата на Големиот Совет (Maggior Consiglio). Покрај салите за заседавање на различните тела на власта, тука под еден покрив биле сместени оружарници, судови и затвори.

Нејзиниот изглед бил дефиниран во 12. век, кога бил замислен како Венето- Византиски *fondaco* (складиште), сличен на Складиштето на Турците (*Fondaco dei Turchi*). Тогаш биле оформени двете атрактивни фасади кои се гледаат од Пјацета и Моло (сл. 5). Доградбите и накнадните интервенции, предизвикани од потребата за повеќе простор или неколкуте пожари, не ја нарушиле единствената готичка појавност, комбинирана со ориентални елементи. Кон крајот на 15. век, со реконструкцијата на источното крило, Палатата го добила целосно денешниот изглед.

Комбинацијата од повторувачки четирилисни медаљони меѓу тројни готички арки е во суштина иновативна структурална снага, која ја избегнува изразената статичност на останатите готички фасади во градот.<sup>30</sup> Визуелна тензија на најстарата фасада свртена кон Моло е предизвикана од монолитниот горен појас, поставен врз две нивоа на континуирани отворени аркади, седумнаесет во приземниот трем и двојно повеќе во горното ниво. Кон десната страна на оваа фасада е фланкиран Мостот на Воздишките, кој ја поврзува Палатата со затворот.

Занемарливо подолгата фасада на Дужевата Палата, свртена кон Пјацета, се разликува од предходно споменатата по импозантниот влез фланкиран од левата страна, познат како *Porta della Carta* и по некои неупадливи детали.<sup>31</sup> (А. Зорзи (Zorzi, 1983: 42-43) Како формален церемонијален влез, портата е додадена во 1438-42 од Бартоломео Бон и претставува извонреден пример на венецијанската готичка архитектура (сл. 6) Над готичкиот прозорец на кој се повторува мотивот

<sup>30</sup> Како на пример *Ca d'Oro*, *Palazzo Pisani-Moretta*, *Palazzo Mastelli*. Палатата била зголемена во основата и уште и биле додадени две крила, кои со првобитниот објект опколуваат внатрешен двор. Почнувајќи во 1340 година, обновата ќе трае повеќе од двесте години, но изгледот на фасадата притоа никогаш нема да биде доведен во прашање.

<sup>31</sup> A. Zorzi, *op. cit.*, 42-43



на четирилисни медаљони, се препознава бистата на евангелистот Св. Марко, а под него (над самиот влез) постои претстава на Дуждот Франческо Фоскари (F. Foscarì) во клечечки став на молитва пред крилестиот лав – симбол на моќта и големината на Венецијанската Република.<sup>32</sup> (Е. Бјуки, С. Пилинг (E. Biucchi, S. Pilling, 2002, 5.8)

Од ликовен аспект не помалку важна е фасадата на источното крило свртена кон внатрешниот двор (Cortile). Започнато од Antonio Rizzo 1480-тите, и комплетирано 40 години подоцна по ангажманите на архитектите П. Ломбардо (P. Lombardo), Џ. Спавенто (G. Spavento) и А. Скарпањино (A. Scarpagnino), ова крило обложено со камен манифестира деликатен, богато декориран Венециско-Ренесансен стил. Долните зони содржат аркадни лаци соодветни на оние од првите две крила. Од врвот на величествената Scala dei Giganti тргнува кон Sala degli Scarlatti новоизбраниот Дужд за да даде заклетва (сл. 7). На нивниот врв во 1560 биле додадени гигантските фигури на Нептун и Марс, симбол на цврстината на државата, по кои скалите го добиле своето име. Големата изборна процесија всушност започнувала во внатрешниот двор, минувајќи низ колонадата во комбиниран Готички и Ренесансен стил, за најпосле да се упати кон големите надворешни скали.<sup>33</sup> (А. Зорзи (Zorzi, 1983: 43)

Кога станува збор за клучните венециски објекти, јасно е дека во најтесниот избор е пресудно значењето на катедралата. Не само како архитектура или објект со суштински верска улога, сместен на најатрактивната локација во градот, туку црквата Св. Марко ја зрачи моќната симболика, која го создава волшебството на овој простор и неговото значење за церемонијалната појавност на градот.

Статусот на венециската Катедрала е интригантен и претставува индикатор на состојбите во државата. Оригиналната архитектонска појавност, која стана интегрален дел на венециската визуелна култура, само се надоврзува на нејзината улога, не на седиште на Римската Католичка црква во Венеција, туку на дуждева приватна капела и гроб на Св. Марко.<sup>34</sup> (П. Ф. Браун (Brown, 1997: 21) Дури во 1807 година, по Наполеоновото освојување, како јасен сигнал за

<sup>32</sup> Ова е копија од 19. век, а оригиналот се наоѓа во музејот на палатата. E. Biucchi, S. Pilling, *op. cit.*, 5.8, fig. 5.11.

<sup>33</sup> A. Zorzi, *op. cit.*, 43.

<sup>34</sup> P. F. Brown, *op. cit.*, 21.

слабење на институциите на Републиката, црквата Св. Марко беше прогласена за наследничка на физички оддалечената некогашна Венециска катедрала, San Pietro in Castello.<sup>35</sup> (Е. Бјуки, С. Пилинг (Biucchi, Pilling, 2002: 5.2)

Од поставувањето на нејзините темели во 9. век, базиликата ја прокламира улогата на дуждот, не само како секуларен водач на државата, туку и како бранител на христијанската вера – припишувајќи го Венецискиот триумф во војните на славата на религиозниот заштитник на Републиката, евангелистот Св. Марко. Како субјект на политичка контрола, базиликата е во суштина најдоследниот пример на проткајувањето на сакралното и профаното во Венецискиот живот. Од оваа перспектива дуждот се сметал себеси за легитимен ривал на папата, што ќе предизвика конфликт меѓу Венеција и Ватикан. Исто така, раната функција на црквата како мавзолеј на дуждевите, ја рефлектира погребната традиција на Римските императори во Apostoleion-от, изградена од Императорот Јустинијан во Константинопол во 6. век.

Денешната појавност на храмот, особено на челната фасада (сл. 3), е веќе оформена во 13. век, од кој период потекнуваат познатите мозаици над крајната лева врата -Portal di Sant'Alpio. Претставата пак на овој единствено сочуван надворешен мозаик, свртен кон плоштадот Св. Марко, ја прикажува фасадата на храмот без горниот Готички додаток, но со четирите бронзени коњи над главниот портал, донесени по падот на Константинопол во 1204 година.<sup>36</sup> (Ц. Романели (Romanelli, 1997, vol. 1: 104-105) На мозаикот е прикажана сцената на носење на телото на Св. Марко пред црквата, која му е посветена и претставува негов гроб, во моментот пред да биде внесено внатре. Ова е една од раните претстави, каде на плоштадот пред базиликата настанот е проследен со присуството на Дуждот, неговата придружба, црквените великодостојници и бројни патриции. Иако е презентирана во согласност со византиската иконографија, таа веќе ги поседува основните одлики на венециска церемонијална сцена. Стилизираните, но јасни контури на градбата, заедно со многу

<sup>35</sup> E. Biucchi, S. Pilling, *op. cit.*, 5.2.

<sup>36</sup> G. Romanelli, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1, Köln 1997, 104-105.

Коњите денес се чуваат во музејот на базиликата, а на самата фасада се поставени реплики.

прецизното расчленување на главната фасада и нејзините декорации, претставува дводимензионална сценографија на настанот, кој опфаќа фигури распоредени во низ фронтално, така што делуваат како процесија, со прецизен распоред на хиерархиска основа. Значи, базиликата Св. Марко, од архитектурата, па до изобилството на злато и присуството на воени трофеи, е симболично ставена во функција на демонстрирање на растечката моќ на Венеција. За тоа колку била јасна и моќна симболиката на сите детали на базиликата, јасно зборува фактот дека Наполеон по освојувањето на Републиката во 1797 година, победата ја истакнал со чинот на симнување на бронзените коњи од главната фасада, чин со кој покажал дека ја потчинил државата.

Градителските активности во Венеција продолжиле до нејзиниот пад, односно влегувањето на Наполеоновата војска. Најзначајниот архитект во 17. век бил Балтазар Лонгена (B. Longhena, 1598-1682), чие најпознато остварување е прекрасната венециска црква Санта Марија дела Салуте (Santa Maria della Salute), подигната на влезот во Големиот Канал, на местото на старата Ospizio della Trinita. На триесет и две годишна возраст Лонгена победил на конкурсот, на кој се јавиле единаесет негови колеги со величественото екстровертно решение што зрачи со снага и самодоверба. Откако Венецијанците по големите загуби од колерата ја изградија Il Redentore (црквата на Спасителот), во знак на благодарност за стишувањето на заразата, со црквата посветена на Богородица на Здравјето, тие ја „задолжија“ мајката божја да бдее над нив, по последната голема епидемија во 1630-31 година.<sup>37</sup> (Ц. Ц. Норвич (Norwich, 1983: 540-541)

Издигнувајќи се над пространите скалила, ова барокно здание (1631-1687) остава впечаток на вистински триумфален влез во Големиот Канал и како такво претставува препознатлив дел од сценографијата на ведути и празнични сцени, особено оние, кои се одвиваат на вода (сл. 8). Секоја година во Ноември дуждот од Св. Марко минувал преку привремен (понтоне) мост што се простира низ централната триумфална арка, за да се заблагодари за спасувањето од чумата.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> J. J. Norwich, *op. cit.*, 540-541; Конструкцијата на црквата била логистички и технички предизвик, бидејќи, како што се тврди, градбата почива на речиси 1, 2 милиони дрвени трупци, прицврстени на дното на лагуната.

<sup>38</sup> Празникот се слави и денес, но без дужд и со нешто поразличен протокол; pontone е чамец за поддржување на мост.

Глетката од морето ги открива разиграните статуи на фасадата, наспроти статичната фигура на Богородица, сместена на врвот на монументалната купола, која ја носат огромни спирални волути. Лонгена бил автор и на други сакрални и профани објекти, но се издвојува палатата Пезаро (Pezzaro), бисер на венецискиот раскошен барок.

Со исклучок на последните две децении, Сетеченто (Settecento, значи 18. век) во Венеција претставува една од ерите на најголем сјај, сметајќи на полетот во градителството и ликовните уметности кои водат кон вистинска културна ревитализација на градот. Парадоксално, но ваквиот културен подем се случувал во услови на економска и политичка криза, во време кога Републиката безуспешно се обидувала да се справи со тешкотиите, соочувајќи се со немоќта и нефункционалноста на институциите, веќе атрофирани и неспособни да ги следат општествените промени и да се адаптираат на истите. Тоа е веројатно причината за малиот удел на државата во градежните активности, изведувани како резултат воглавно на приватната иницијатива. Откако предходно бил завршен урбанистичкиот проект на градот, објективно останало малку простор за остварување на некој поопсежен архитектонски програм, означен со суштината на „митот“, па затоа најмногу се градело на периферијата.<sup>39</sup> (Ц. Непи Шире, 1990: 16)

Освен подрачјето околу Плоштадот Св. Марко, кое беше суштински дефиниран до крајот на 15. век и ќе претрпи само некои мали и безначајни измени во 18. век (замена на старото поплочување на Пјаца и Пјацета во раните дваесетти години по проектот на Андреа Тирали (A. Tirali); додавањето на бронзената ограда на Сансовиновата Loggetta од страна на Антонио Гаи (A. Gai) во 1742; зголемувањето на страничните крила на саат-кулата во 1755, како што се знае од страна на Џорџо Масари (G. Massari)), целиот град бил зафатен од бран на градежна активност, било на подигање на нови, или обновување на стари објекти, како приватни палати, цркви и седишта на религиозни Корпорации, здруженија по различна основа (еснафска или национална), наречени Scuole Grandi.

<sup>39</sup> Цована Непи Шире, *Венецијанско сликарство 18 века*, култура и друштво у Венеџији, каталог изл. Народни Музеј-Београд, март-мај 1990, Београд 1990, 16.

Просторната ограниченост не била причина да не се интервенира на атрактивните локации долж Големиот Канал, каде распространетоста на извонредни објекти е изненадувачка. Палатите на семејството Диедо (Diedo) во областа на Толентини, на Чивран (Civran) близу Св. Тома, потоа Корнер дела Реџина (Cà Corner della Regina), Марчело (Ca`Marcello), Вениер деи Леони (Ca`Venier dei Leoni), Граси (Palazzo Grassi) и Палатата Смит (Palazzo Smith) близу Санти Апостоли, се комплетно изградени во ова време.<sup>40</sup> (Ф. Педроко (Pedrocco, 2002: 23) Исто така тогаш биле завршени некои мошне важни приватни објекти започнати во предходниот век, како Палатите Лабиа (Palazzo Labia), Песаро (Ca`Pesaro) и Ресонико (Ca`Rezzonico). Палатите пак Писани Морета (Ca`Pisani Morretta), Балби Валиер (Ca`Balbi Valier), Калбо Крота (Ca`Calbo Crotta), Сагрето (Ca`Sagredo), Микјел деле Колоне (Ca`Michiel delle Colonne), Барбариго (Ca`Barbarigo) и Долфин Манин (Ca`Dolfin Manin) – резиденцијата на последниот дужд, Лудовико Манин, биле реновирани во модерен облик.

Сите цркви кои се свртени кон Големиот Канал биле изградени за време на Сетеченто (San Simeone Piccolo, San Marcuola, San Stae, San Geremia), додека зградите на Scuola Grande della Carità и црквата San Rocco биле исто така обновени во ова столетие.<sup>41</sup> (Романели (Romanelli, 1997, vol. 2: 693-718) Новите цркви како Fava, San Barnaba, Santa Fosca, Maddalena, Gesuiti, Gesuati и Pietà се истакнуваат со современата внатрешна декорација (последните две особено со фреските на Giambattista Tiepolo, кој бил автор и на извонредните платна во реновираната Scuola dei Carmini). Архитектот Томазо Теманца (Т. Temanza, Венеција 1705-1789) со бројните реализирани ангажмани се истакнал како еден од најрепрезентативните рококо автори, чии креации во духот на новото време ќе ѝ подарат на Венеција нов и современ изглед, релевантен за ведуитите актуелни во венециското сликарство во овој период.<sup>42</sup> (Ц. Романели (Romanelli, 1997, vol. 2, 693-718) Интересно е токму овде да потсетиме дека повеќето сликари на венециски ведути потекнувале

<sup>40</sup> F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of 18<sup>th</sup> Century*, London&New York 2002, 23.

<sup>41</sup> G. Romanelli, *Venedig...*, vol.II, 693-718.

<sup>42</sup> *ibid*; Негови остварувања се Santa Maria dei Gesuati на Цатери(1725-36), Pietà на Riva dei Schiavoni (1745-60), изградена за концертите на питомците на сиротилиштето, каде капел мајстор бил Антонио Вивалди, Palazzo Grassi со извесен неокласцистички склад во решенијата, малата црква ротонда Мадалена ( Maddalena) во Канареџо (Canariggio), проектирана во 1760 година како нова и автономна урбана претстава во тој дел на градот.

од редовите на театарски и оперски сценографи, било тие да специјализираат ориентирани како „перспективисти“ или пејсажисти.<sup>43</sup> (Р. Палукини (Pallucchini, 1951: 170) Секако тоа биле уметници кои размислувале театарско-сценски во определбата да му го прикажат на светот единствениот изглед на градот на лагуните, истовремено учествувајќи во заокружувањето на „митот“ за Венеција.

Первазивната асиметрија на планот на градот, условена од лавиринтот од премостени канали и најчесто прилагодените асиметрични планови на палатите, се рефлектира и на Пјаца Сан Марко, која има трапезоиден, наместо облик на квадрат или правоаголник. Ваквата особеност на урбаната култура во постоечкото физичко опстојување на Венеција е видлива и на вкусот за асиметрична композиција, доминантна во венециското сликарство од времето на доцната Ренесанса. Наспроти различноста од ситуацијата во градовите со римско потекло, каде лесно се следи мрежа од улици што се вкрстуваат под прав агол, сосема е извесно дека во Венеција, како и во другите центри, постои главно ритуално место, со просторност и симболика, која одговара на таквата негова функција. Кога е во прашање Серенисима, повеќе од сигурно е дека таков простор и амбиент може да обезбеди само Пјаца Сан Марко.

Во сите пригоди на дочек на значаен посетител, владетел или монарх, ритуален или друг вид исклучителен настан, станува збор за претекст на една додатна епифанија на човечката урбана супстанца од која е создадена Венеција. Неизбежно е чувството дека целата заедница не може да опстои без да се изрази ритмички и да ги искористи предностите на сценографската димензија на венецискиот јавен простор, кој еволуирал и се потврдил низ вековите на урбаната вокација на градот.

Поставена на егзотичната граница меѓу истокот и Западот, Венеција е урбан простор во кој колоризмот преовладува над пластичноста, појавноста над реалноста. Архитеконската вредност на палатите е концентрирана на самите разнобојни фасади – сценографски дефинирани, со исклучување на масата на објектите. Недостасува вистинска кореспонденција меѓу телото на палатата и нејзината фасада:

<sup>43</sup> R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana dell' Settecento*, Bologna 1951, 170; со театарот се поврзани профилите *prospettici*, *scenoografi* и *quadraturisti*, кои се надополнуваат на заеднички проекти низ целиот 18. век.

како да е таа една вистинска маска.<sup>44</sup> (*Venezia e il Carnevale*, 6, 7) Сите аспекти на Венеција одат во прилог на нејзиниот основен статус на голема сценографија: таа дава чувство на илузија, претставува еден вид на голема театарска кулиса, театарска бина на која се игра спектаклот на секојдневниот живот, карневалот и сите венециски празнувања.

(Рецензент: *проф. д-р Борис Пејковски*)

## ЛИТЕРАТУРА

- Непи Шире, Ц., 1990, *Венецијанско сликарство 18 века, култура и друштво у Венецији*, изл. Каталог, Народни Музеј-Београд, март-мај 1990.
- Bek K., 1998, *Istorija Venecije, XX vek*, (прев. од француски на српски Nikola Bertolino), Beograd.
- Biucchi E., Pilling S., 2002, *Venice, an architectural guide*, London.
- Brown P. F., 1997, *The Renaissance in Venice*, London.
- Ingersoll R. J., 1989, *The Ritual use of Public Space in Renaissance Rome*, Dissertation, Univ. of California, Berkley.
- Norwich J. J., 1983, *A History of Venice*, Penguin Books, England.
- Pallucchini R., 1960, *La Pittura Veneziana dell' Settecento*, Venezia – Roma.
- Pedrocco F., 2002, *Visions of Venice, Paintings of 18<sup>th</sup> Century*, (прев. од Итал. Susan Scott) London&New York.
- Puppi L., 1980, „Palladio e Venezia“, Premessa alla mostra ed a catalogo, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл. кат. Palazzo Ducale јули-октомври 1980, Milano.
- Romanelli G., 1997, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1 и 2, Köln.
- Romanelli G., 1980, „Il forum publicum e le ‘cerniere’ architettoniche del Sansovino“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл. кат. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano, 1980, 95-96.

<sup>44</sup> *Venezia e il Carnevale*, Venezia 1985, 6,7.

- Tafari M., 1980, „‘Sapienza di Stato’ e ‘atti mancati’: architettura e tecnica urbana nella Venezia del ‘500‘“, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, exp. Cat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano, 16-37.
- Tenenti A., 1976, „L’Uso scenografico degli spazi pubblici: 1490-1580“, in *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di studi, Venezia, 27 септември – 1 октомври 1976, Università degli studi di Venezia, 22-26.
- Venezia e il Carnevale*, 1985, Venezia.
- Zorzi, A., 1983, *Venice 697 – 1797, City-Republic-Empire* (прев. од Италијан. на англ. од Nicoletta Simborowski и Simon Mackenzie), London.

Tatjana FILIPOVSKA

## VENICE AS A STAGE SPACE

### ABSTRACT

*Venice’s particularity resided in at least four significant circumstances: a singular setting, a vast trading empire, a tenacious Byzantine heritage, and cohesive political and social structure with a cosmopolitan character. Each played a role in forming the visual world of the Venetians and in the evolution of a Venetian aesthetic.*

*The city’s unique topographical situation was often cited as proof of her divinely sanctioned origins. Completely detached from the mainland until the middle of the nineteenth century when a causeway was constructed, Venice was approachable only by water. The visual effect of arrival is quite unlike that in entering other cities, where one passes through suburbs, then enters city gates and, moving through city streets, gradually approaches the center. Venice, by contrast, is experienced first as panorama, and then, moving across the waters unimpeded, the traveler arrives directly in the heart of the city. First and foremost is the architectural complex around Piazza San Marco.*

*The formal entrance to the city leads through Piazzetta, bounded by Cathedral San Marco, Doge’s Palace and other government buildings. The area as a whole was a powerfully condensed center of political, judicial, and ceremonial life. Re-*



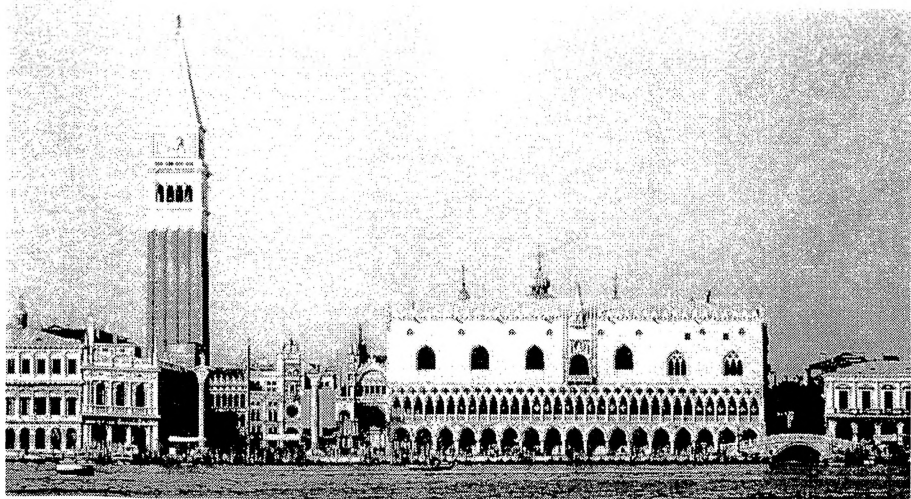
*constructed by Jacopo Sansovino in the 16<sup>th</sup> century, this part of Venice, including Molo, became the most recognizable stages in the world, where had taken place the most splendid rituals, festes, entrances and the famous Venetian Carneval.*

**Key words:** VENICE, PIAZZA, PIAZZETTA, DOGE PALACE, SAN MARCO, STAGE, CEREMONY,



## **ПРИЛОЗИ**





Сл. 1. Венеција: Поглед од заливот на Моло на Библиотеката на Св. Марко, Звоникот, Пјачетта и Дуждевата Палата



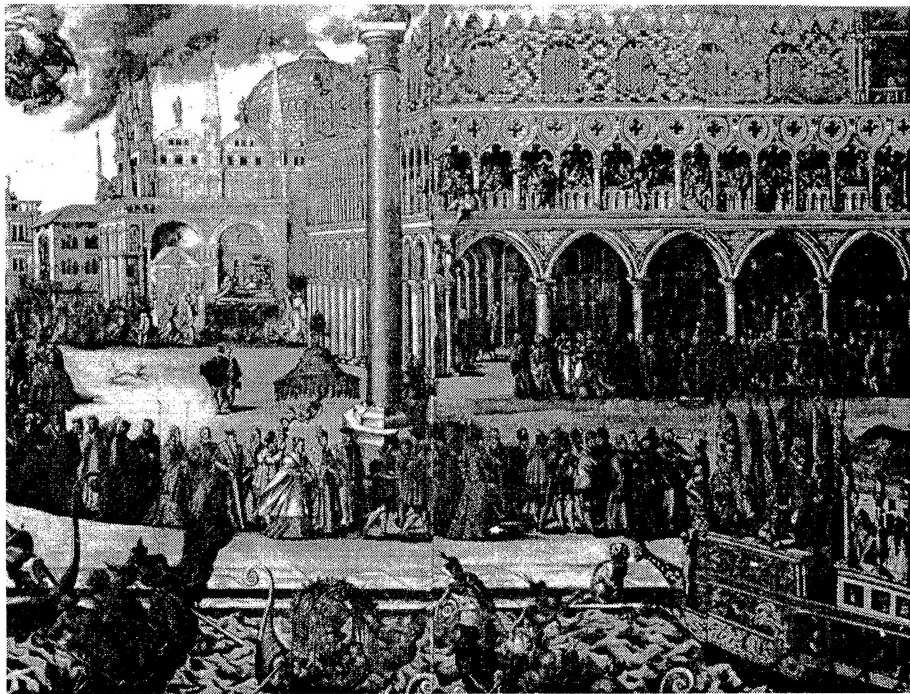
Сл. 2. Франческо Басано (Francesco Bassano), *Пийата го Предава Мечот на Дуждот*, 1584-87. Масло на платно, 5,6 x 5,6 m. Салата на Големиот Совет, Дуждева Палата, Венеција



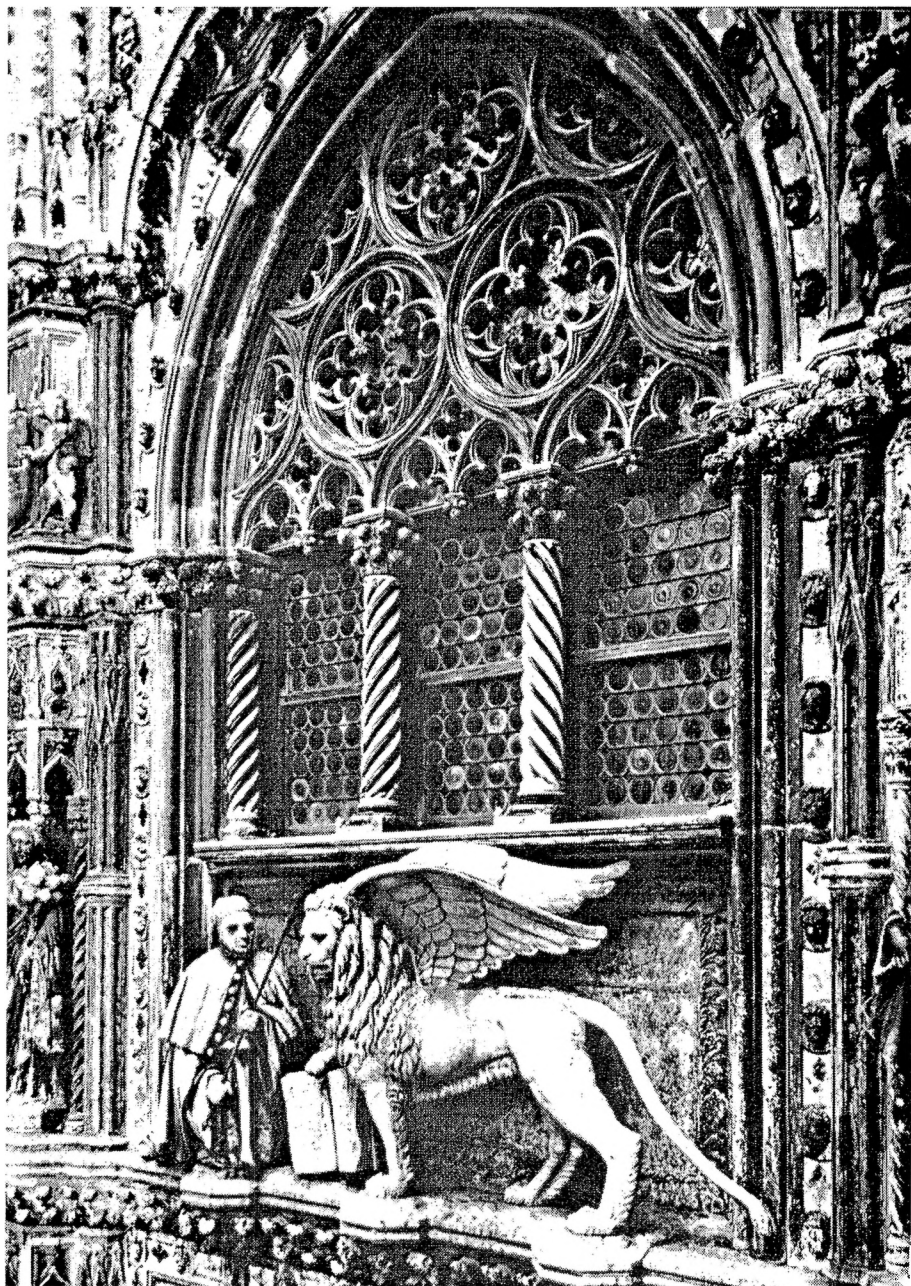
Сл. 3. Јозеф Хаинц (Joseph Heintz), *Плоштадот Св. Марко за време на Карневалот*, Масло на платно, Galleria Doria Pamfilj, Salone Verde, Рим



Сл. 4. Себастиано Серлио (Sebastiano Serlio), *Сценографска перспектива*, графика (inchiostro), 62, 5 x 81, 1 cm, Фиренца, Galleria degli Uffizi, Gabineto dei disegni (Arch. 5282 A)

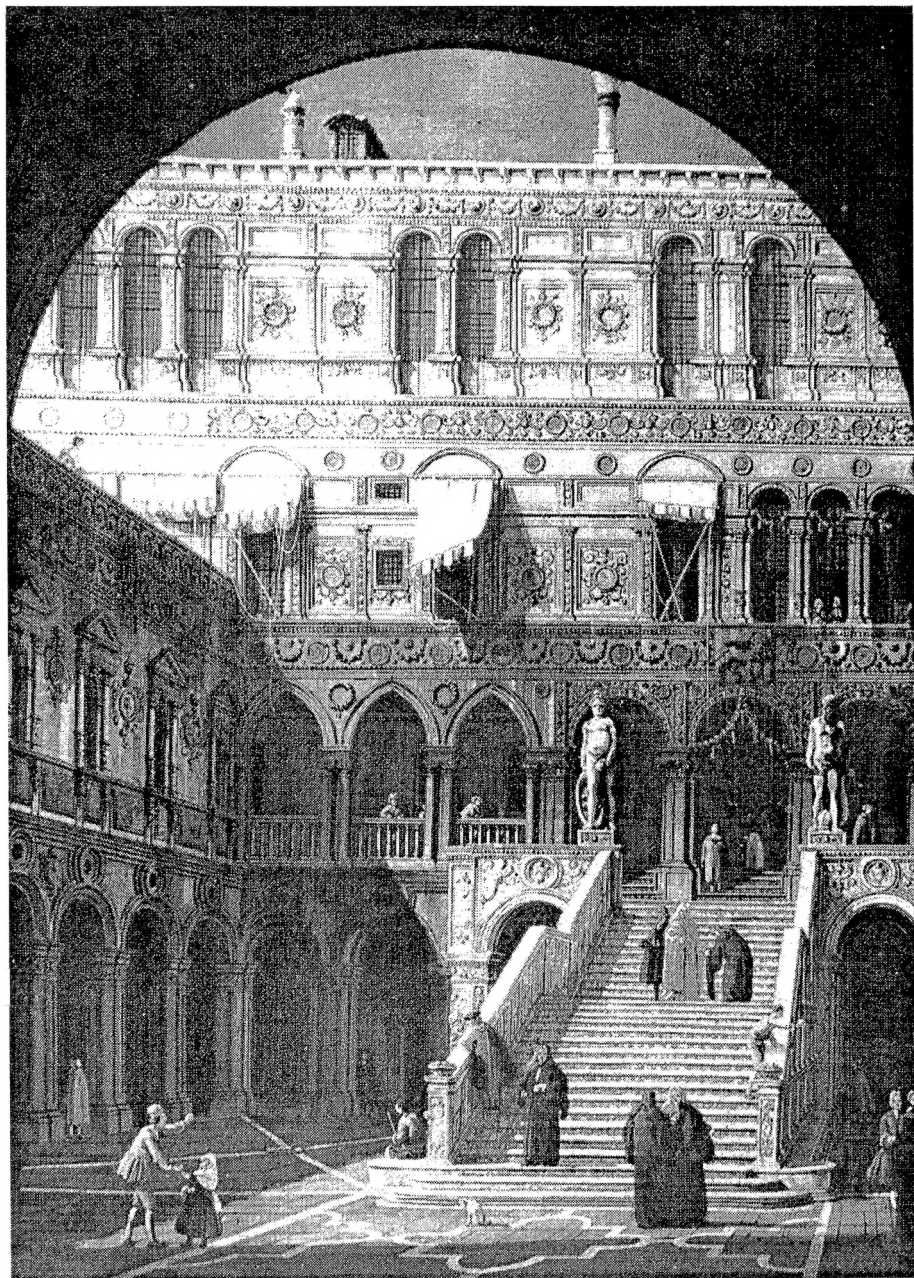


Сл. 5. Јост Аман (Jost Amman), *Празникомъ Sena*, Дворез со акварел, целината 54 см x 2,6 м. Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Штудгарт



Сл. 6. Бартоломео Бон (Bartolomeo Bon), *Porta della Carta*,  
мотив со Дуждот Франческо Фоскари и Лавот на Св. Марко,  
Дуждева Палата, Венеција





Сл. 7. Антонио Каналето (Antonio Canaletto),  
*Скала на Гиџанџиџе*, 1765,



Сл. 8. Габриеле Бела (Gabriele Bella), *Женска Реџаја на Големииот Канал*, по 1764, Масло на платно, 94,5 x 146 cm, Biblioteca, Museo della Fondazione Querini Stampalia, Венеција